



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2013

---

## **Medien der Dokumentation: Zu den Performances der Moskauer Gruppe Kollektive Aktionen**

Haensgen, Sabine ; Monastyrski, Andrej

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-122845>

Scientific Publication in Electronic Form

Updated Version

Originally published at:

Haensgen, Sabine; Monastyrski, Andrej (2013). Medien der Dokumentation: Zu den Performances der Moskauer Gruppe Kollektive Aktionen. Magazin des Forschungsverbunds Künstlerpublikationen: setup4.de.

HOME / No. 1 - set up 4 artists' publicati... / Themen und Beiträge / Medien der Dokumentation

## Medien der Dokumentation

### Zu den Performances der Moskauer Gruppe *Kollektive Aktionen*

Ein Gespräch zwischen Sabine Hänsngen und Andrej Monastyrski<sup>1</sup>

Die Gruppe *Kollektive Aktionen* wurde 1976 durch Andrej Monastyrskij, Nikita Alekseev, Georgij Kizeval'ter und Nikolaj Panitkov begründet, später kamen u.a. Elena Elagina, Igor Makarevič, Sergej Romaško hinzu. Zu dem ständigen Kreis von Teilnehmern zählen bekannte Künstler und Schriftsteller des Moskauer Konzeptualismus. Die von den



Kollektive Aktionen: M, 1983

*Kollektiven Aktionen*

organisierten *Reisen aus der Stadt* bestehen in der gemeinsamen Fahrt einer Gruppe von Teilnehmern aus der Metropole Moskau in einen unbesetzten Naturraum, der die Möglichkeit zur Realisierung alternativer Formen der ästhetischen Erfahrung eröffnet. Meistens ist es ein schneebedecktes, von Bäumen begrenztes Feld (am Stadtrand, im Park, im Wald), das zu einer Bühne für minimale Handlungen wird, die Wahrnehmungsmuster und Kategorien unterhalb der konventionalisierten Sprach- und Bilderwelten thematisieren: Anwesenheit/Abwesenheit, Nähe/Ferne, Klang/Stille, rhythmische Folge, Pause...

Andrej Monastyrskij lebt und arbeitet in Moskau, wo er ein Philologiestudium absolvierte. Seit Anfang der 1970er Jahre beschäftigt er sich mit seriellen Strukturen und minimalistischen Lautkompositionen, seit 1975 mit poetischen Objekten (Elementare Poesie) und Aktionskunst. Bis 1990 arbeitete er als Lektor am Moskauer Literaturmuseum. Er ist Initiator der Gruppe *Kollektive Aktionen* und einer der Begründer des Moskauer Konzeptualismus.

Sabine Hänsngen hat seit Anfang der 1980er Jahre an den Performances der *Kollektiven Aktionen* teilgenommen und ist insbesondere in die Dokumentationstätigkeit<sup>2</sup> der Gruppe involviert.

Sabine Hänsngen Im Zusammenhang mit der Arbeit an der Videothek möchte ich mit Dir über die Rolle der Medien in der Dokumentation der *Kollektiven Aktionen* [fortan KA genannt; russisch: Kollektivnye dejstvija] diskutieren. Wenn wir über die Medien sprechen, scheint es mir wichtig, unterschiedliche dokumentarische Aufzeichnungstechniken zu berücksichtigen, von denen sich jede auf eine bestimmte Apparatur bezieht. Die Videokamera tauchte relativ spät in der ästhetischen Praxis des Moskauer Konzeptualismus auf, mit einer gewissen Verzögerung gegenüber der westlichen Kunst. Das hängt damit zusammen, dass diese Art von Informationstechnologie in der Sowjetunion unter strenger staatlicher Kontrolle stand und für den Privatgebrauch nicht zugänglich war. Dabei war es aber wohl möglich, die Fotografie als technisches Reproduktionsmedium relativ uneingeschränkt für private Zwecke zu verwenden. Schon die ersten KA-Performances wurden mit Hilfe der Fotografie dokumentiert. Im Großen und Ganzen habe ich jedoch den Eindruck, dass im faktographischen Diskurs der KA eher die traditionellen Medien dominieren. Bei näherer Betrachtung findet man sogar eine Thematisierung

solcher traditionellen Medien wie mündliche Rede und Schrift in den Videoaufnahmen der KA. Hier möchte ich auf Elemente der Reportage hinweisen, die durch direkte Redegesten gekennzeichnet sind, wie z.B. das spontane Statement Nikolaj Panitkovs bei der Performance *Eröffnung*. Oder es gibt eine Videoaufnahme, die Dich beim Tippen einer Aktionsbeschreibung an der Schreibmaschine zeigt und auf diese Weise die Übersetzung eines Ereignisses in einen schriftlichen Text zur Darstellung bringt. Während des Tippens kann man beobachten, wie Du den Beschreibungstext formulierst, wie Du innehältst, nachdenkst und schließlich die passenden Worte findest. Der Wagen der Schreibmaschine bewegt sich in waagerechter Richtung, wenn er ans Ende kommt, klingelt es; der Formulierungsprozess wird vom geradezu musikalischen Rhythmus der Finger begleitet, die auf die Tasten schlagen. In einer weiteren Videoaufnahme kann man aber auch den Prozess des Fotografierens mitverfolgen: Eine Person mit einer Kamera bewegt sich über ein Schneefeld um einen Gegenstand herum (und zwar um die schwarze Kiste in der Performance *Für Makarevič*). Die Person macht merkwürdige Bewegungen, die von den Zuschauern nicht ganz zu verstehen sind, da sie keinen offensichtlichen Zweck haben. Was wir hier sehen, ist ein Suchprozess, bei dem es um die Auswahl eines geeigneten Blickwinkels für die Kamera geht. In einer anderen Videoaufnahme wiederum wird die Aneignung des Mediums Video zur Dokumentation und gleichzeitigen Analyse einer Situation vorgeführt. Bei der Performance *Video* befindet sich Sergei Romaško auf einem Feld und schaut durch den Sucher einer Videokamera. Er folgt den vorher aufgezeichneten Instruktionen – einer Erläuterung, wie man dieses neue, ihm bisher unbekannte Aufnahmegerät benutzt –; danach sehen wir bereits seinen ersten Aufnahmeversuch. Wie würdest Du die Funktion der visuellen Medien, insbesondere von Fotografie und Video, im faktographischen Diskurs der KA beschreiben? Welche Bedeutung hat die Tradition des textualisierten Bildes für die KA? In dieser Tradition kommt dem Text eine bestimmende Rolle zu; es handelt sich nicht um die mimetische Darstellung eines Sichtbaren, sondern um einen Verweis auf die Sphäre der unsichtbaren Bedeutungen.

## ПИШУЩАЯ МАШИНКА КД часть 1



Andrej Monastyrs kij an der Schreibmaschine, 11'01"

Andrej Monastyrs kij Ich glaube, in seiner Eigenschaft als Verweis auf die Sphäre der unsichtbaren Bedeutungen ist der traditionelle Text nach wie vor der Hauptträger des semantischen Aspekts der KA-Aktivitäten. Die Serialität unserer Performances zielt vor allem auf die Freilegung von abstrakten sprachlichen und ästhetischen Kategorien. Die Handlungen einer Performance finden weniger auf realen „Feldern“ als vielmehr in Texträumen statt. All diese Felder der Erwartung und auch die leeren Aktionen sind eher kategoriale als psychologische Konzepte. Die Dokumentation in Form von Fotos, Dias usw. hat eine angewandte, instrumentelle Bedeutung. Es geht aber nicht nur darum, Fragmente eines Ereignisses d.h. seine Phasen im Gedächtnis festzuhalten, wichtig ist vor allem, im weiteren Diskursverlauf neue Text- und Konzepträume entstehen zu lassen, speziell einen faktographischen Diskurs als Sphäre sekundären künstlerischen Schaffens. In den späteren Phasen unserer Entwicklung (etwa ab *Zehn Erscheinungen*) bildete sich das Phänomen des „Sekundären ohne das Primäre“ heraus. Die formalen Umstände der Handlungskonstruktion wurden nun bereits ausschließlich durch den Text bedingt. In dieser Zeit entstanden der dritte und

vierte Band der *Reisen aus der Stadt*, bei denen die Ereignisse nur noch im Bereich der Sprache stattfinden. Interessant ist auch, dass es in diesen beiden Bänden kein Empfinden von „Sekundarität“ gibt, etwa in Bezug auf den ersten Band. Im fünften und siebten Band (an dem wir im Moment arbeiten) gibt es jedoch ein solches Empfinden. Hier versuchen wir sozusagen die Aktionen der ersten Entwicklungsphase (z.B. in *Das zweite Bild* oder *Zelt - 2*) „weiterzuführen“. Das Bestreben, die primäre Ereignishaftigkeit aus den frühen Performances zu „erfassen“, führt zu einem zweideutigen Resultat und zwingt uns, auf einer allgemeineren Ebene darüber nachzudenken, was Ereignishaftigkeit eigentlich ist. Vielleicht ist Ereignishaftigkeit nicht einfach ein raum-zeitliches Erleben, sondern etwas höchst Kontextbezogenes, etwas, das stets im Wandel ist, keine festen Merkmale besitzt, und sich jeder Bestimmung – sogar auf der Ebene der grundlegendsten Kategorien wie „primär“ und „sekundär“ – entzieht. Wir könnten auch sagen, dass die Ereignishaftigkeit der Aktionen aus dem dritten und vierten Band in Bezug auf die sprachlichen Strukturen, die dort als total-primäre hervortreten, sekundär ist, während in der Performance *Erscheinung* (Band I) die sprachlichen Strukturen lediglich die Möglichkeit einer Interpretation darstellen, die dann übrigens Mitte der 1980er Jahre als sprachliche Ereignishaftigkeit verwirklicht wurde. Ich will damit sagen, dass für die KA das Problem der Dokumentation nur in dem Maße interessant ist, in dem die Dokumentationsmittel an der Konstruktion bestimmter ästhetischer Räume beteiligt sind – nicht mehr als das.



Kollektive Aktionen: Für S. Romaško (Video),  
Gebiet Moskau, 1989



S.H. Die Dokumentation der KA erscheint mir ästhetisch nicht unbedingt selbstgenügsam, und sie erschöpft sich keinesfalls in der visuellen Dimension. Die Reaktionen der Zuschauer auf die Videoaufnahmen sind hier recht aufschlussreich. Wenn die Zuschauer die Aufnahmen nicht im Zusammenhang mit irgendeinem Kommentar oder innerhalb eines textuellen Feldes sehen, sind sie eher gelangweilt – es sei denn, sie haben selbst an der Performance teilgenommen. Was verursacht eine solche gelangweilte Reaktion? Zum einen fühlen sich die Zuschauer vom primären Ereignis ausgeschlossen. Sie sind nicht innerhalb der Situation, und das wird ihnen umso bewusster, wenn sie eine Dokumentation ansehen, die einen hohen Grad an Nähe zur Realität suggeriert. Die raum-zeitliche Situation ist allerdings auf ein zweidimensionales Videobild reduziert. Die Zuschauer können nicht in der Situation selbst handeln. Sie können nicht hin- und hergehen; sie können nicht einmal den Kopf umdrehen. Wenn sie zuschauen wollen, müssen sie vor dem Monitor sitzen bleiben. So sind viele ihrer Wünsche blockiert, es gibt keine freie subjektive Wahrnehmung, die Aktion ist durch die Wahrnehmung der Apparatur bestimmt. Es handelt sich nicht um eine subjektive Zeit, sondern um die Zeit der Apparatur. Wie würdest Du das Wechselverhältnis zwischen Videodokumentation und Realität der Aktionsereignisse bestimmen?

A.M. Es gibt zwei Arten von Zuschauern bei den *Reisen aus der Stadt* (oder zumindest zwei Grundarten), auch wenn es natürlich in Wirklichkeit noch viel mehr sind. Wenn ich von Zuschauern rede, denke ich an jene, die bei unseren Performances zugegen waren, während Du an gänzlich außenstehende Betrachter denkst, die es lediglich mit dokumentarischen Aufzeichnungen unserer Arbeit, mit Texten usw. zu tun haben. Tatsächlich ist es eine sehr komplexe Angelegenheit, da selbst unsere „eigentlichen“ Zuschauer, die bei den Performances dabei waren, es oft mit Dokumentationen zu tun hatten, wenn sich nämlich die Aktionen in der dokumentarischen Dimension entfalteten. Dies waren entweder „falsche“ Dokumentationen oder Fotografien, Texte und Objekte aus früheren Performanceserien. Bereits während des Aktionsereignisses gab es also solche „Reisen“ bzw. ein solches Eintauchen in die Räume der Faktographie, und zwar schon zur Zeit der Performances des ersten Bandes – z.B. *Ort der Handlung*. Ich glaube, dass die außenstehenden Betrachter es nur noch mit Literatur und nicht mehr mit einer Dokumentation zu tun haben. Es gibt natürlich Elemente der Dokumentation in dieser Literatur, aber sie sind eben Bestandteil der Literatur. Hier handelt es sich um ein bekanntes Verfahren, das wir zum Beispiel in den Romanen von Dos Passos finden und ganz allgemein in einer Prosatradition, die durch die Verwendung dokumentarischer Texte gekennzeichnet ist. Dasselbe lässt sich auch über die visuellen Materialien – über Fotografien, Dias, Video – sagen. Für den außenstehenden Betrachter sind diese ebenfalls nicht „dokumentarisch“, sondern gehören zur bildenden Kunst, häufig zur Richtung des Minimalismus, und aus diesem Grund können sie einem auch langweilig erscheinen. Ein interessantes Beispiel dafür ist die Aktion *Ein Werk der bildenden Kunst – das Bild*. In dieser Performance verwendeten wir ein Gemälde, das nach einem dokumentarischen Dia der Aktion *Dritte Variante* aus dem Jahr 1978, angefertigt wurde. Nicht das Zeigen dieses Bildes war dabei für uns wichtig, sondern die Schaffung einer Demonstrationsanordnung zur „Betrachtung von Zuschauern, die ein Bild betrachten“. Die Zuschauer standen nicht einfach auf dem Feld und betrachteten irgendein Bild. Ihr Blickwinkel war durch die Struktur der konkreten Performance, an der sie gerade teilnahmen, aber auch durch die Struktur früherer Performances bestimmt, bei denen unser Interesse der „Gruppe“ galt – *Haltestelle*, *Ausstieg* oder *Gruppe - 3*. Ich werde hier nicht die Struktur von *Ein Werk der bildenden Kunst – das Bild* analysieren, da Michail Ryklin dies schon in seiner Erzählung über die Betrachterpositionen in dieser Performance getan hat. Vor allem ging es darum, die Zuschauer „emporzuheben“, sie in ein spezifisches strukturell-sprachliches Feld einzuführen, so dass sie sich „auf gleicher Höhe“ mit dem am Rand des Feldes stehenden Bild befanden, in einem „Raum“ mit ihm, auf ein und demselben ästhetischen Demonstrationsniveau, auf einem Strahl – das Bild und die Zuschauer auf dem Feld. Ein solch homogener Raum entstand allerdings nur auf Ryklins Niveau, und nicht auf dem des Publikums. Nur aus Ryklins Perspektive waren das Gemälde und die Zuschauer auf gleicher Höhe, „in einem Raum“. Der Grund dafür ist, dass Ryklin die Zuschauer als ästhetische Gruppe sah, d.h. in demselben ästhetischen Raum, in dem das Bild, das sich hinter seinem Rücken befand, schon von Anfang an gewesen war. Die Gruppe der Zuschauer dagegen hatte überhaupt keine Verpflichtung, irgendwohin zu schauen – weder auf Ryklin noch auf das Bild; die Gruppe trug lediglich zur Schaffung der „Zuschauer-Gemälde-Achse“ bei und diente zugleich als ein Bestandteil dieses „Hantel-Schemas“. Darüber hinaus erforderte die Realisierung der



Zuschauergruppe in einer solchen „Objekt“-Funktion zwei weitere Zuschauerpositionen (außer der von Ryklin): die „freien“ Zuschauer neben dem Gemälde (die nicht an der Handlung teilnahmen), und den „unsichtbaren“ Zuschauer Sorokin, der mit dem Sujet der Performance nicht vertraut war, und neben mir auf dem Feld lag. Auch wenn es Deine Frage nicht direkt betrifft, beschreibe ich das alles, um deutlich zu machen, dass im KA-Diskurs nicht nur Textdokumente in Literatur verwandelt werden können, sondern auch visuelle Materialien, die als dokumentarisch gelten, in so etwas wie bildende Kunst. Die Frage, ob die dokumentarischen Videos der KA ebenfalls in „Kino“ verwandelt werden können, macht meines Erachtens eine eigene Betrachtung notwendig.



Kollektive Aktionen: Ort der Handlung,  
Gebiet Mokau, 1979



S.H. Im Vergleich zu den massenmedialen Darstellungen gibt es in der Videodokumentation der *Kollektiven Aktionen* auf den ersten Blick wenig Informationen. Wenn die Zuschauer gezwungen sind, einer Aktion, bei der fast nichts geschieht, in der realen Zeitdauer zu folgen, können sie es als langweilig, unangenehm oder sogar unerträglich empfinden, diese Art von Material anzuschauen. Die Bilder sind ziemlich leer und haben kaum etwas Unterhaltendes. Im Hollywoodkino dagegen wird nicht alles in der realen Zeitdauer gezeigt; um Spannung zu erzeugen, konzentriert sich die Handlung auf die interessantesten Momente. Der Blick der Kamera richtet sich auf die attraktiven Körper der Schauspielerinnen und Schauspieler, während wir es in den KA-Videos hauptsächlich mit Figuren zu tun haben, die ständig den Anschein erwecken, als würden sie irgendwohin verschwinden. Hier gibt es keinen anziehenden Anblick, keine „special effects“, keine neuen audiovisuellen Technologien (Tricks, Monster usw.). Alles ist sehr gewöhnlich. Die Videotechnik ist bescheiden und amateurhaft; im Grunde könnte sie jeder verwenden, um ein persönliches Archiv anzulegen, indem er etwas für sich zur Erinnerung aufnimmt. In diesem Sinne sind die Aufnahmen nicht Ausdruck eines spezifischen Autorenstils, sondern gewissermaßen anonym. Es handelt sich sozusagen um „apparative Aufzeichnungen“.

Man muss die Kamera lediglich aufstellen und laufen lassen. Da es hier nicht dieselbe visuelle Autonomie wie im Kino gibt, können sich die Zuschauer nicht einfach in ihrem Sessel zurücklehnen und Spaß haben. Sie können sich jedoch auf eine „sekundäre“ Reise durch die diversen Schichten der Dokumentation begeben und dabei das Ereignis rekonstruieren und ihre eigene Einstellung dazu erforschen.

A.M. Ich sehe diese Sache vollkommen anders. Bereits Anfang der 1970er Jahren erzählte mir Nikita Alekseev von einem japanischen Film, in dem nichts geschieht. Es wird einfach nur anderthalb Stunden lang gezeigt, wie ein Mann mit seinem Hund durch verlassene Gegenden streift. Ich habe diesen Film nie selbst gesehen und kenne nicht einmal seinen Titel, aber aus irgendeinem Grund ist mir dieses Sujet deutlich in Erinnerung geblieben als ein ungewöhnlich interessantes minimalistisches Sujet. Oder um noch ein Beispiel zu nennen, Deine *Videoaufnahme BACH* ist meines Erachtens ebenfalls ein hervorragender Film. Ich kann mich übrigens daran erinnern, wie Nikita sagte, dass in der letzten Szene des japanischen Films der Mann einen Hügel hinaufsteigt, und die Kamera dann wie durch seine Augen schaut, immer höher aufsteigend (es ist schon Abend und die Sterne werden allmählich am Himmel sichtbar, während es zu Beginn des Films noch hell war). Und in der folgenden Einstellung sieht man dann eine ganze Zeitlang nur die Sterne und dazu ist auch irgendetwas von Bach zu hören. Ich habe eine besondere Vorliebe für diese Art von „leerem“ Kino, in dem es keine attraktiven Körper gibt, die bei mir häufig nur Verärgerung hervorrufen. Die Videoaufnahmen der KA-Performances sind gewissermaßen minimalistische Filme. Ich mag besonders die Aufnahmen aus dem 6. Band der *Reisen aus der Stadt*, wie z.B. *Das zehnte Heft*, *Eröffnung* usw., und sogar in dieser dokumentarischen Form, ohne dass etwas weiter „ausgearbeitet“ worden wäre, obwohl die Arbeitsweise der KA dies durchaus zulässt. Eine solche Möglichkeit wurde bereits bei der Performance *Ort der Handlung* genutzt, indem zusätzliche Aufnahmen von der „Seite“ gemacht wurden. Wir könnten nun zum Beispiel auch ein Video drehen über die Annäherung an den See von der Stelle in Ozereckij auf der Straße nach Rogačevo, von wo aus wir gestern ins Tal geschaut haben. Wir könnten mit ein paar einfachen Einstellungen ein minimalistisches Sujet realisieren, wie sich eine Figur von der halb fertiggebauten Datscha zum See bewegt.

## Акция КД "МАКАРЕВИЧУ" 1989, фрагмент



Kollektive Aktionen: Für I. Makarevič (Meteoritenmusik), Gebiet Moskau, 1989, 5'30"

S.H. Ich meine trotzdem, dass wir diese Art von Videoaufnahmen nicht als einzelne Kunstwerke betrachten sollten. Es handelt sich eher um Fragmente eines großen, vielschichtigen Archivs, das auf etwas verweist, was sich außerhalb seiner selbst befindet. Eine solche dokumentarische Praxis überschreitet nicht nur die Grenzen des konkreten Werks, sie lenkt unsere Aufmerksamkeit auch auf das, was jenseits der Textgrenzen geschieht. Es entsteht eine offene Reihe verschiedenartiger Verweise auf etwas „Anderes“. Deshalb kann man diese Videos nicht wirklich als in sich geschlossene Filme anschauen. Mir scheint, dass die beste Präsentationsmethode zunächst die Videothek ist – ein Raum, in dem nicht nur die Videoaufnahmen, sondern auch anderes Begleitmaterial gesammelt werden. Im Raum der Videothek können die Zuschauer so viel

Zeit verbringen, wie sie wollen, Videos anschauen, lesen, sich in das Material vertiefen, und vielleicht finden sie etwas, das ihr Interesse weckt. Aber Du hattest noch andere Ideen zur Verwendung von Video, zum Beispiel innerhalb von Installationen?

A.M. Wie ich schon sagte, gibt es für mich auch eine autonome Dimension in diesen Videoaufnahmen. Ich kann sie einfach als meditative Filme anschauen. Ich gebe aber zu, dies betrifft nicht alle Videoaufnahmen, sondern insbesondere diejenigen, bei denen es „Figuren gibt, die ständig irgendwohin verschwinden“, um Deine Worte zu zitieren. Du hast Recht, die Videothek ist eine gute Möglichkeit, diese Videos zu präsentieren, da man manche Videos mehr oder weniger autonom anschauen kann, während man bei anderen zusätzliches Material, zusätzliche Erklärungen benötigt. Was die Verwendung von Videos in Installationen angeht, bin ich sehr vorsichtig, da es ein eigenes Genre der Videoinstallation gibt. Ich habe zwei Installationsprojekte mit ein und derselben Videoaufnahme (*Depot*). Eins davon ist *Reise in den Westen* und das andere *Der Text in der Zone der Ununterscheidbarkeit*. Beide Projekte umfassen Material aus KA-Performances. Für mich hat die Videoaufnahme in diesen beiden Installationen vor allem eine atmosphärische Wirkung, besonders weil *Depot* ein minimalistisches Video ist, das aus zehnminütigen Episoden besteht, die allesamt unbewegte Aufnahmen mit unterschiedlichen Ansichten eines Bahngleises und einer Bahnstation im Winter zeigen. Manchmal lasse ich übrigens dieses Video einfach im Hintergrund laufen. Für mich gleicht das Erlebnis dem Hören von klassischer Musik im Hintergrund.

S.H. Wie beurteilst Du weitere Möglichkeiten der medialen Repräsentation des dokumentarischen Materials der KA, zum Beispiel mit Hilfe von Hypertext? Dies macht eine Vielzahl von Verlinkungen zwischen verschiedenen Arten von Material (Bild, Text, Ton, Video, Animation) möglich. Im Unterschied zu den alten hermetischen Formen der Dokumentation bei den *Kollektiven Aktionen* – Archive, zu denen nur bestimmte Personen Zugang haben –, erlaubt das Internet jedoch einen Höchstgrad an anonymer Offenheit.

A.M. Da ich eine große Vorliebe für die Zusammenstellung von allen möglichen Listen und Tabellen habe, ist Hypertext für mich eine sehr interessante Möglichkeit. Mich fasziniert, dass sich über den Hypertext unerwartete Verbindungen zwischen ganz unterschiedlichen Bereichen ergeben. Man muss sich natürlich selbst intensiv damit beschäftigen, um solche Vernetzungen herstellen und eine Paradigmatik aufbauen zu können. Ich bin nicht grundsätzlich gegen die Idee der anonymen Offenheit, und einige der Performances der KA basieren sogar auf einer solchen Anonymität. Das war zum Beispiel bei einer Serie von Lösungen der Fall. Wir haben Lösungen so aufgehängt, dass jemand, den wir nicht kannten, sie sehen würde. Möglicherweise funktioniert das Internet ähnlich. Natürlich macht es keinen Sinn, das gesamte Material einfach wahllos ins Netz zu stellen – Hermetik und zeitliche Abfolge müssen als Faktoren der Texterzeugung erhalten bleiben. Als anonymer Raum und ganz allgemein als Raum kann das Internet aber für die Arbeit der KA durchaus von Interesse sein.

---

#### Anmerkungen:

1 Das Gespräch wurde 1998 in Moskau geführt und in englischer Sprache bei [artmargins.com](http://artmargins.com) veröffentlicht. Das russischsprachige Original ist in folgendem Band erschienen:  
Kollektivnye dejstvija: Poezdki za gorod. 6-11. Moskau 1990-2009, Vologda: Biblioteka Moskovskogo Konceptualizma 2009, S. 146-151.  
Übersetzung: Englisch-Deutsch von Judith Rosenthal, unter Mitarbeit von Sabine Hänsen

2 Internetveröffentlichungen der KA sind auf folgender Website zu finden:

[conceptualism.letov.ru](http://conceptualism.letov.ru)

[conceptualism-moscow.org](http://conceptualism-moscow.org)

Zur Videodokumentation der KA:



[hightechchat.reocities.com](http://hightechchat.reocities.com)  
[artkladovka.ru](http://artkladovka.ru)

Abbildungsnachweis:

© für alle Bilder: Kollektive Aktionen / Kollektivnye dejstvija